# CADERNOS AH!

#32

## OUTRA FICÇÃO DOS TEMPOS NA MÚSICA

SORAIA SIMÕES DE ANDRADE

**Outra ficção dos tempos na música**
Soraia Simões de Andrade

Revisão: Fernando Ramalho
Paginação: Fernando Ramalho
Fotografia da capa: Soraia Simões de Andrade, *Corruptela III*, 2025.
N.º 2 da série de Cadernos de campo **Reconstruir ideários II – Tradições pró-modernidade***

Soraia Simões de Andrade é escritora e investigadora independente, não atreita a cliques.

Outubro de 2025

www.muralsonoro.com
muralsonoro.info@gmail.com

* Reflexão que parte desta investigação: https://sciproj.ptcris.pt/88514DFA.

## Os textos musicais e a vontade para lá da economia e da tipologização

*Distância no espaço, lonjura no tempo, são notas do sentir que acompanham a percepção deste agir em silêncio que se verifica no presente, no imediato; como se o espaço e o tempo se fechassem num sentido e se abrissem noutro*[1]

*O tempo está fora dos eixos:*
ó *sorte malvada ter nascido para o endireitar*[2]

É comum ouvir-se que os melhores textos são os inacabados. Os que continuam a ser lidos, escutados, refutados, torcidos;

1 *Os Dois Pólos do Silêncio.* María Zambrano. 2023. Caderno AH! #4.

2 Shakespeare, *Hamlet I.*

os que permanecem num movimento contínuo mesmo nas aparentes descontinuidades da história. Aqueles que deixam a erística semi-aberta. Em nenhuma disciplina se está perante uma folha em branco quando temos milhares de anos e outros intérpretes da vida da arte que fazemos e de que somos fruidores antes de nós. Repetimos enunciados, reformulamos, ensaiamos respostas a eles, renovamos perguntas adicionando-lhes novas preocupações.

As intérpretes musicais falam de uma pauta a que obedecem repetidamente até aprimorar as notas e encontrar uma voz. A voz musical. É de Gustav Mahler, compositor pós-romântico, a célebre ideia de estar tudo numa partitura excepto o essencial[3]. De facto, uma pauta detém o ritmo, a harmonia, a ligação entre as notas que são dados estruturais para a interpretação formal de uma música, mas a interpretação não se fecha aí, nem faz música profissionalmente apenas quem sabe ler uma partitura; há quem toque de ouvido. Quando Mahler nos diz "excepto o essencial", também nos é dado a perceber aquilo que para o compositor há de único e difícil, de não padronizado: os elementos intangíveis e humanos que a escrita não tem como exprimir; desde a interpretação pessoal de uma intérprete com as suas emoções, à

3 A célebre frase traduzida: *Está tudo escrito na partitura, excepto o essencial.*



ligação que irá estabelecer com o público, o social, o cultural ou o político. A arte musical surge quando se transcende o que pode ser explicado. Ou, como nos diz John Blacking num texto seminal (*How Musical is Man?*)[4], na sua estrutura e na sua função a música tem já uma dimensão folclórica, no sentido de só lhe podermos atribuir significado pelas associações entre sujeitos de diferentes classes sociais e com proveniências culturais distintas.

Há textos poéticos-musicais e letrísticos com meio século que nos soam mais actuais do que alguns acabados de chegar às discotecas e livrarias. Há percursos com uma acção crítica cumulativa. Vejamos, a título de exemplo, o de Amélia Muge sobre o qual recaiu a nossa tese de doutoramento, que com mais de três décadas, sem grandes interrupções, que a muitos terá, eventualmente, escapado, a tornou na sua geração a artista em Portugal mais solicitada para compor e escrever em vários registos da música popular desde a década de 1990. Não é por aí que iremos, pela mensurabilidade dos actos e escalões, apesar de ser um dado que nos diz bastante sobre o que não tem tanto espaço nos *media* embora abranja as sensibilidades e afinidades de quem faz música. Interessa-nos também muito pouco a dimensão tecnicista, e ainda menos

4 Blacking 1974.

viveiros de conceitos relativos à evolução da gravação sonora e musical, e mais as proposições contidas nos vestígios líricos musicais e certos elementos de retórica presentes até hoje na comunicação, sejam emitidos por contraste, numa reinscrição de línguas, sons, fonemas, *sampling* ou por recriação.

Na arte há muitos caminhos possíveis de interpretação, cada investigadora ou ensaísta defende os seus imperativos críticos para uma explicação integral a partir de causalidades básicas. Isto depois de entranhada a vontade de peneirar uma parte da história à luz dos aspectos culturais e sociais. O aspecto económico-geográfico básico, por exemplo, pode, para muitos historiadores, ser determinante. Porém não consideramos, de modo algum, ser esse o móbil exclusivo da actividade artística e crítica. Defendemos que a *poiésis* (intuição) que advém de uma experiência prática da arte e, portanto, o discurso intuitivo, embora secundarizado ou afastado da crítica das artes, tem uma importância maior que o raciocínio crítico apenas baseado na razão. Por outro lado, cremos que o discurso identitário tem estado arraigado às experiências ideológicas de representação da identidade de género ou da raça, descurando o diálogo e a crítica atenta às instituições com os modelos liberais de capitalização do diverso e da diferença. Estas, sim, o grande cancro de uma possível retórica emancipatória e contrapoder.



Num ensaio dado à estampa em Portugal no ano passado, Yascha Mounk avisa que "os marxistas teorizam originalmente o proletariado como uma classe universal [...]"[5]. A ideia é conseguir ter os proletários no poder e dizimar todos os distintivos de classe; é esse o objectivo da revolução, o de superar os antagonismos de classe. "Assim, o marxismo representa a promessa utópica de um futuro sem classes"[6]. Já o discurso identitário representa a promessa demagógica de um futuro onde a diferença é representada individualmente e, como tal, nos quer vender o logro de uma sociedade em que todas as pessoas serão iguais nos direitos e liberdades. Bastará pensarmos num slogan como o dos anos de 1990 *Todos Diferentes todos Iguais* e em todas as problemáticas que este ainda hoje levanta dentro dos movimentos anti-racistas.

Segundo Mounk, essa é a promessa utópica de que carece a síntese identitária, pois está centrada num olhar futurologista em que "a realidade social e política continuará sempre a ser estruturada pelo conflito ou, pelo menos, por tensões significativas entre diferentes grupos identitários". O cientista político vai mais longe, ao afirmar que, então, falta-lhe a promessa utopista que tornou o marxismo tão encantatório.

5 *A Armadilha Identitária*. Relógio D'Água. 2024.

6 *Ibidem*.

Não sabemos se lhe falta a promessa utopista do marxismo mas sabemos já que uma síntese identitária nos tem conduzido para uma lógica binarista simplista do mundo artístico onde de um lado está o definível, o cuidado, o bem e do outro o indefinível, o dinâmico, o mal. Como se o mundo das artes não fosse um aglomerado de agentes e agências nas suas circunstâncias sensíveis e intuitivas, além das que o materialismo nos propôs.

É certo que numa interpretação materialista da história, todas as explicações radicam nas formas que acomodam forças produtivas e em relações económicas condicionadas por elas. É verdade que assentam sobre as infraestruturas uma toada política e nas superestruturas uma psicologia social resultante das condições económicas e da política erigida sobre essa base de sustentação. Base de sustentação a partir da qual se criam ideologias que são fruto de tal psicologia e manifestam qualidades e defeitos dos sujeitos, as suas crenças, ideias e vontades. Quanto a este pormenor, a nossa leitura não é de agora, foi marcada ao longo dos anos pelo tom das cartas redigidas por Friedrich Engels, principalmente entre 1890 e 1894, onde se pode ler:

> Marx e eu somos em parte responsáveis de que às vezes os nossos discípulos tenham atribuído mais peso ao factor económico do que realmente lhe corresponde, [...] De acordo com a interpretação materialista da História, a produção e reprodução da vida material constitui, em última instância, o factor determinante na História. Nem Marx nem eu mantivemos jamais outra coisa. Quando alguém vem e retorce isto, para fazê-lo significar que o factor económico é o único, está a converter a nossa anterior proposição numa frase abstracta, absurda e carecida em absoluto sentido.[7]

Se é verdade que a crítica a Engels e Marx advém com maior ferocidade de sectores conservadores movida por um preconceito ideológico – para muitos dos seus opositores estamos a falar de dois mentores de uma ideologia revolucionária que causará em todos os tempos um repúdio anticientífico à economia como explicação das transformações históricas –, também é verdade que há, entre progressistas, quem escolha um outro caminho teórico e crítico, e essa opção não deverá ser entendida enquanto desconhecimento ou recusa do factor económico ou daquilo que concordámos, de modo

7 https://www.marxists.org/.

mais ou menos inequívoco, cunhar de "materialismo histórico" e "materialismo dialéctico", mas antes por subsistirem diferentes preferências de leitura do mundo artístico além da grilheta marxista, que nos ajudam a perceber universos culturais múltiplos onde as artes se apresentam sob um amplo leque de vieses. Não se trata, por isso, de não ter conhecimento dos capciosos olhares sobre causalidades, próximos e remotos, de não estar a par da inexistência dos factos sucedidos de uma geração espontânea, mas de mostrar que uma outra reflexão organizada nos pode dar razões das dinâmicas das trabalhadoras das artes, de outros interesses que subjazem no terreno da história da música determinando-lhe, senão a sua marcha, pelo menos os instantes de suspensão do tempo precisos que ajudam a prossegui-la.

O que sabemos para já é que a extemporaneidade do material sonoro e textual recolhido de uma intérprete que temos escutado, Amélia Muge, seja este discos e/ou registos fonográficos em seu nome, contrasta com uma retórica muito comum que tem envolvido o seu universo de criação – remetido para uma *canção de protesto*, posteriormente *canção de intervenção* e *world music* –, já que entendemos que a sua obra foi fintando categorizações truncadas pelo tempo, pela tipologia, pela política e pela geografia. Sabemos ainda que não é caso único. E que o projecto político da arte



começa no momento em que a arte procura ser definível e o fazer artístico é substituído por uma técnica marqueteira, que necessita de definições fechadas que as aproxime das instâncias de legitimação (as instituições culturais com os seus prémios). Sabemos, por fim, que as nossas referências bibliográficas não descendem de uma ideologia pessoal nem da agremiação de novidade em virtude do que hoje é publicado. Entendemos como "novo olhar" não tanto os anos em que foram publicados os textos, as idades dos autores, mas a tenacidade dos argumentos. Disputa-se o interesse das perspectivas sem fechamentos em ideologias ou num único campo disciplinar. Tal como a compositora. Tais declarações surgem a respeito do quê?, estará o leitor ou leitora a perguntar. De um elemento fundamental na música: o tempo; e de uma interrogação persistente — será o elemento tempo imprescindível para contar ou fundamentar uma história? E o que dizer daquele tempo que se apresenta como defensor "da história"? Neste caso, preferimos encarar como tempo o daquele todo linguístico que numa forma artística materializa ou desvela valores do sujeito ou de uma comunidade, que, por sua vez, não estão enclausurados nos cenários em que as obras foram escritas e musicadas; do mesmo modo que nalgumas, quando aconteceu, a luz sobre si brilhou tarde ou postumamente, décadas ou mesmo séculos mais tarde.

Há quem chame *clássicos* às ideias que sobrevivem ao tempo percorrido, nós afirmamos a actualidade arrasadora nalguns postulados e músicas reabilitados para este estudo. Por outro lado, repetimos o que entoámos no arranque desta prosa, agora noutra variação: é frequente soarem mais actuais *escritos de há um século* do que alguns acabados de chegar às discotecas e livrarias.

**Anotações extra-musicais, um campo de possibilidades, um objecto por vir**

Seria cómodo partir de uma exploração meditada do repertório musicado para uma análise da perplexidade nodal da arte literária musical dos séculos XX e XXI, aproveitando pareceres críticos que deram e dão à música nos últimos anos (de alargamento das suas tipologias) o epítome do vazio de possibilidades; optámos por pôr os olhos e os ouvidos no material profuso, criando uma sequência de alíneas que ajude a entrar na cadência. Entrar devagarinho, a vários tons, com ritmos e pausas com andamentos nem sempre binários. Pelo viés de textos seus e de outros, dos discursos e do universo societal que os envolve, do qual descendem ou com o qual Amélia Muge nos diz "comunicar", compondo e escrevendo ao arrepio de valias de significação presentes e futuras, travando ou acelerando, consoante os momentos, a marcha



da temporalidade. Temos, certamente, as nossas memórias e estilo próprio, que não conseguimos eliminar dos critérios.

O marco determinador dos limites nesta investigação quis-se tanto mais imagético de uma sucessão ininterrupta e sempiterna dos instantes, quanto menos obstaculizado pelas datas, simpatias ideológicas ou pelos assuntos da esfera íntima-familiar dos indivíduos por detrás dos sujeitos com as suas propostas artísticas. Subjectividade a mais para ser História, letras a mais para ser Musicologia, Ficção a mais para ser ciência? Nada disso e tudo isso.

Apesar de a biografia pessoal não ser o ponto da análise, num caso ou noutro lembramos circunstâncias em que o repertório artístico e a vida pessoal reagem de forma explícita a acontecimentos. Começamos por traçar uma dimensão histórica do período de descolonização em Moçambique e uma muito breve dimensão biográfica com o intuito de situar detalhes de compreensão na longa estrada musical que, eventualmente, quem nos lerá não conhece com profundidade.

Valemo-nos de debates em que a compositora participa, dos discursos, discos, pautas, a seguir à independência de Moçambique por serem os que existem encadeados no seu arquivo, nas décadas de 1980 e 1990 ao consolidar a sua presença no universo discográfico português e, já no novo milénio, de partituras e anotações, e de outras conversas mantidas

connosco até 2012. Procurámos que a amizade e o projecto associativo que ambas dirigimos[8] não turvassem a leitura sobre as criações que julgamos divergentes de estruturas narrativas pródigas em arrumações – como de uma *música tradicional* ou uma *música portuguesa*. Não nos interessam nomenclaturas estafadas dos estudos sobre tipologias musicais. Até por isso, no momento da escrita nos quisemos distanciar da mulher amiga, experimentando regressar a datas em que ainda não havíamos privado nem criado laços. Encontrámos na arte de Amélia Muge trechos de um ideário discordante da leitura que nos é dada publicamente da sua vida artística. Uma interpretação inevitavelmente aturada pelos muitos anos de dedicação à música e aos textos, tendo-os como elemento de união das propostas artísticas (literárias, musicais) e de investigação (ensaios, teses) que temos realizado. Isto numa época de celeridade digital e tecnológica, uma altura que pode até ser mais favorável ao "novo", aos julgamentos fortuitos, que à suspensão do tempo a que a escuta musical e, mais do que a leitura, a análise que uma leitura baluarte de certos detalhes de compreensão exige. Mas que também, como nos mostra María Galindo em *Feminismo Bastardo,* mais do que contrária a um fenómeno da pós-modernidade como

8 Associação Mural Sonoro (n.2014).



é o da "cultura do single"[9] – ou seja da individualização (que de certo modo acaba por pertencer ao vocabulário de conceitos seminais como a orientação do vivido, o culto de si e um contacto superficial com os assuntos de que faz comércio) –, e, quanto mais não seja pelo facto de esta sua intervenção em vários domínios ter desde o início sido reclamada como uma arte artesanal, tecida e praticada em conjunto, costurada em grupo, torna-se, antes, ela mesma, um modelo de comunicação, uma "poética da relação"[10]. É assim como Galindo vai defender a sua intervenção, enquanto uma arte de reflexão feita por continuidade a referências múltiplas dentro de todas as metáforas inventadas para a diáspora, o colonialismo, o género, o vir-a-ser a partir do antes e do agora[11]. E é assim que, apesar das distâncias – quer estéticas quer de intervenção social e de ligação às instituições –, Amélia Muge defende a sua intervenção no universo musical.

Por que motivo, então, se os assuntos que abordamos no estudo aqui aflorado saltam do muro dos mortos a sacudir migalhas gentílicas, a datação? Quem sabe à espera de

9 *Ensaio sobre a intoxicação voluntária- um diálogo com Carlos Oliveira*. Peter Sloterdijk. 2001. Fenda.

10 *Introdução a Uma Poética da Diversidade*. Édouard Glissant. 2011. Editora Sextante.

11 *Do Movimento desnomeado às Bastardas da revisitação punk* pós-feminista. 2025. in Podcast Intempérie EP3. Edição AH! Mural Sonoro.

que as ideias que muitas julgávamos enterradas não saltem também do muro? Explicamos neste excerto que pretende apenas levantar o véu sobre aquilo que foi uma parte dos mistérios desta investigação.

**Simultaneidades**

Durante o espesso obscurecimento moral e intelectual da Guerra de Libertação, as chamas da censura directa e outros autos-de-fé faiscaram. Não foram apenas as partituras e os manuscritos que arderam, como é do conhecimento da maioria. A seguir veio a diáspora dos músicos, das artistas, das escritoras; enfim, a debandada por vários pontos do globo terrestre; o fim do exílio, das bocas tapadas, dos escritos censurados, das ideias vigiadas, dos corpos torturados, das interrupções e desistências forçadas, das complacências ao colonialismo e de um servilismo de feições diversas. Arriscamos dizer, apesar das inevitáveis excepções, que a era em que as artistas acreditavam ter penetrado com maior liberdade nas esferas da recriação e experimentação de novas pautas na arte veio. Isto, é claro, no contexto português e dos países antes colonizados por Portugal.

É no ano de 1975 que Amélia Muge desabrocha como compositora em colaboração com outros músicos a seguir a ensaios iniciáticos em concursos de música local em Maputo



a partir dos anos 1960 – conjunto Irmãs Muge, ao lado da irmã Teresa Muge –, mas o seu primeiro registo discográfico em nome próprio, *Múgica*[12], é editado quando a artista tem quarenta anos. O ano 2000 assinala uma abertura inescapável a outros modos de produção e recepção; do alargamento das afinidades e dos matizes (realistas, românticos, quiméricos): há um novo mundo à espera de se ver representado. Há a exploração do campo do sonho e das fantasias subjectivas que dura até ao ano em que estamos, e em que é editado o último trabalho discográfico de Amélia Muge na nossa análise, 2025.

É longevo o caminho musical de Amélia Muge. Ressoam rastros apagados, lugares e mimetismos, vestígios de livros e folhas deteriorados pelo avançar do tempo; citações literárias, sonoras, visuais; raízes duplas (beirãs e moçambicanas), ilhas utópicas (gregas, africanas, ilhas ideais, ilhas feministas) e sequências de acasos sublimados numa cadência reorganizadora de outros mundos além do mundo da compositora. É, aliás, o encontro com outras pessoas e cenas que lhe permite criar o seu imaginário, a sua consciência poética, visual, sonora. Na obra musical de Amélia Muge não está em causa o moralismo, a condescendente tolerância, a afirmação

12 Discografia. 1994.

fechada de uma só hierarquia ou de uma só apropriação – pois a arte musical é feita com todos estes predicados, independentemente do lugar –, mas o diverso. O diverso de que nos fala Glissant remete para o incompleto, para a totalidade possível de quantificação de todas as diferenças, que está presente nas vontade e apetência para sentir o *alhures*. Para experienciar o choque provocado pelo diferente e do qual se faz uma poeta (não esquecendo as modas, assimilações, tendências generalizadas e passivas de padrões e modos dialogantes). Tal como um palimpsesto, o gesto da compositora é o de um movimento artístico expressivo de recuperação, mistura e remistura; de reinterpretação dos sinais de obras anteriores a si por meio da qual toma posições teóricas e estéticas. É este gesto, simultaneamente coleccionador e inquiridor, que vai estabilizar a sua presença muda (composicional para outros mundos) e audível (interpretativa de outros mundos) junto das vozes e das narrativas de onde fluem as suas reflexões de memórias a seguir à Guerra de Libertação até hoje.

Apesar da componente sónica ter uma presença precoce na vida da compositora, os textos escritos não foram, em momento algum, apêndices às suas criações. As características fonológicas, rítmicas, harmónicas, melódicas e lexicais aliadas a ideias filosóficas e à memória foram fundamentais



nas suas composições. Este importante factor lembra-nos um texto curioso de Aleida Assmann titulado *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des Kulturellen Gesdachtinen*[13], no qual se imagina uma outra memória; a recordação da escrita enquanto rasto favorecedor que as pessoas deixam de si. O mesmo podemos sublinhar a respeito da música e da escrita e reescrita de repertórios musicais. São vestígios nos quais se imagina e repensa uma memória.

A partir dos fonogramas seleccionados para este estudo atendemos ideias quase hieráticas, figurativas, revigoradas por grupos culturais para quem vozes individuais corporizam a voz colectiva em assuntos determinados por um ónus transgressor como a de Zeca Afonso. A curiosidade incessante, a intuição, são a mola do habitat artístico, e do universo cultural de Amélia Muge. Cria uma arte com-e-entre-outros. Com-e-entre Aida: a ama moçambicana, Fernando Pessoa (1888 – 1935), a poesia do escritor grego Ares Alexandrou (1922 – 1978), José Saramago (1922 – 2010), o professor, pintor e poeta António Quadros (1933 – 1994), o presidente moçambicano Samora Machel (1933 – 1983), o compositor Jorge Constante Pereira (1941 – 2023), a artista Laurie Anderson (n.1947), a escritora Hélia Correia (n.1949),

13 Assmann 2009.

o escritor António Ramos Rosa (1924 – 2013), o produtor musical António José Martins (n.1951), ou compositores de diferentes gerações – Fausto Bordalo Dias (1948 – 2024), José Mário Branco (1942 – 2019), ou Filipe Raposo (n.1979) –, e com a literatura oral.

No entanto, é especialmente a sua acção investigativa no *alhures* variável como o é o do seu mundo literário-musical, o gesto desviante a acontecer face às expectativas, que, aos nossos olhos e ouvidos, a distingue de maneira extraordinariamente diferenciadora de autoras coetâneas. É esse movimento, concretizado de múltiplas formas na música ao longo das décadas, que nos importa pensar.

Nos anos 2000 surgem as primeiras redes sociais de alcance; lugares sem demarcação clara, onde circula todo género de temporalidades, disputa de memórias, personalidades, "anónimos" tornados, a partir dali, "artistas".

Terá já ficado claro que o arco temporal não encarcera a nossa análise, há momentos comparativos. No entanto, se não existimos fora do tempo, se lutamos contra a sua passagem, se questionamos a espera ou o que está do que esteve e sob que preceitos se mantém, consideramos mais estimulante partirmos para a discussão traçando uma linha no horizonte do tempo. Uma linha mais horizontal que vertical ou em estreita sintonia com a ordenação em que algo ocorreu.



Como nos explica Leda Martins, "antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia"[14]. Nos seus estudos sobre performance, o tempo assume múltiplas apreensões; anterioridade, ancestralidade, posteridade, simultaneidade. A própria ideia de Chronos no Ocidente engloba o calendário, a linearidade, linhagens de substituições e poder que se acomodam em fixações das ideias de passado, presente, futuro – o pai dos tempos que se impõe despoticamente. Ao contrário de Chronos na mitologia grega, o tempo da partição que se divide em hoje, amanhã, instante, porvir, abrindo o caminho a Zeus, sucessor-usurpador, o futuro, embora continue a ser passado ôntico. Queremos com isto dizer que falamos de tempo em várias dimensões e com diferentes sentidos: linha do tempo, antes do tempo, contratempo, passar o tempo como uma seta, tempo do início e tempo do fim. Mas, podemos aludir ao simples fluir, à maneira de um rio, num movimento irrepetível, não acumulativo, irreversível. Por isso é que afirmamos de algumas músicas e interpretações que são de "todos os tempos", "intemporais", "não datadas".

Entendemos que da música, da malvasia das canções, não provém um discurso histórico, um discurso musicológico, um discurso estético ou sociológico, provém um discurso.

14 *Performances do Tempo Espiralar. poéticas do corpo tela.* 2021.

Além do cruzamento de disciplinas é, porventura, essa certeza que nos leva a identificar experimentações presentes nos textos poéticos e letrísticos fruto de criações conjuntas e nos discursos orais de Muge; que passamos pelos *media* no processo de divulgação, pelas ambivalências letristas e que usamos epígrafes. Os fragmentos de textos maiores, da compositora e de outros autores, que se interpelam, complementam, se concluem. Surgem porque havia uma vontade de os pôr em conversação, como se realmente os seus autores se tivessem conhecido algures numa constelação cósmica sem calendário. Não o fazemos por estratégia mas com uma convicção, a de que esta escolha abre janelas até aqui fechadas para os capítulos que compõem esta tese. Até por eles virem à colação durante conversas com a artista.

Talvez muita gente considere que na nossa aldeia global, numa época de atenção abreviada, um estudo que concentra história, filosofia, literaturas, músicas, culturas é já desprovido do famigerado "foco disciplinar" ou, por outro lado, que se o que determina o seu maior ou menor rigor são as leis económicas, a política, a linguística, ou a formação sociológica, a interferência de outras causas naturais no devir histórico só pode conduzir a uma desvirtuação da história aberta que fica ao misticismo, ao fetichismo, aos "milagres da metafísica" decorrentes do idealismo que dissolverá as experiências



sociais e colectivas. Tentamos mostrar que não é assim. Que a reunião das artes e humanidades adquire maior potência numa investigação deste género, e que algumas das melhores fontes para encontrar indagações filosóficas e determinações históricas que inquietam a sociedade podem ser as letras das músicas, as composições, as conversas com compositoras.

Realidade e transfiguração do real são inseparáveis na música de Amélia Muge. Sob ambas há questões antigas e menos óbvias que nos intrigam, como sejam a condição da mulher compositora – as suas aspirações, conquistas, dificuldades –, o querer, o poder e a vontade, a transmutação de valores da tradição e a utopia feminista desejada. A cessação de um fragor, como o do militarismo ou da guerra, invoca um outro estado de consciência relativo à música. Invoca o silêncio preciso que sentimos (ouvimos) bastante diferente do sentido que o ruído nos proporciona.

**Um silêncio difícil de traduzir em palavras**

No *Nascimento da Tragédia,* Nietzsche apela aos nossos sentidos: o que está atrás do silêncio é um outro silêncio difícil de reconstituir ou de ser visto na transparência. Trata-se de um silêncio que nenhuma das flores de retórica do indizível consegue traduzir em palavras: o silêncio terrificante, misterioso, abismal, da música. Tanto detractores como apreciadores do repertório

nietzscheano conseguem ser consensuais numa coisa: ao definir a sua obra como uma metafísica de artistas, reconhecem-na como ponto de charneira histórico rumo a uma concepção estética do mundo. No entanto, o facto de o filósofo se ter declarado antiplatónico não lhe remove o tom racionalista, como abordamos no estudo e que dado o propósito destes Cadernos não seria aqui possível desenvolver exaustivamente. Pelo contrário, Nietzsche absorve um discurso que ainda que pareça opor-se ao racionalismo como único caminho desejável, despojado de uma vertente uniformizadora onde a obra de arte é mais um objecto racional adaptado às limitações de quem o teoriza e menos à hipótese de encontrar algo desconhecido, tal como nos é proposto por Amélia Muge, procura a razão para a sua existência e, portanto, afirmação plena.

Reconhecendo limitações pessoais impostas pelos imperativos disciplinares, com as suas epistemologias próprias, no sobrevir de filósofos e historiadores talvez consigamos entender como aqui chegámos. Como chegámos à disseminação de teses que desprezam a *poiésis* – intuição – por não estar relacionada com a razão, não nos podemos esquecer como os filósofos tiveram tanto medo das artistas: *a nossa arte seria já uma forma de filosofia, uma filosofia intuitiva* (Muge). Neste sentido, até Platão é acusado de ter posto fora da sua República artífices e poetas ao apontar-lhes a *mimesis*.



No século XXI a divisão entre crítica-análise e arte dá lugar à convergência. Os lugares privilegiados para a disputa de narrativas culturais passam por reconhecer uma aproximação das artes à teoria, e, num sentido inverso, à ciência social e humana um aprazimento de representação das artes criadoras que distam igualmente o seu objecto de estudo desconcertante aos mais puristas. Desta maneira, a troca constante de papéis simboliza uma maior ameaça às divisões platónicas que ainda teimam em persistir nas narrativas dos dois mundos.

No livro *Alexis ou Tratado do Vão Combate* de Margueri-te Yourcenar a dado momento Alexis, protagonista, traz para o seu texto, que é também uma carta com a qual se despede de Monique, a mulher, e lhe confessa a homossexualidade, a imagem de uma aprendizagem musical em surdina, uma aprendizagem feita no silêncio, "como se tivesse medo de acordar alguma coisa". É curiosa a relação que essa metáfora estabelece com o silêncio e as sombras que Amélia Muge nos confidenciaria serem transversais na sua criação. Vejamos do livro:

> O silêncio não compensa apenas a impotência das palavras humanas, compensa também, para os músicos medíocres, a pobreza dos acordes. Sempre me pareceu que a música não devia

ser senão silêncio, procurando exprimir-se. [...]. Sempre me pareceu que a música deveria ser o excesso de um enorme silêncio.

**Tempo indefinido do sujeito feito para história**

*Aplausos, aplausos brincámos tão bem*
*O tempo acabou e eu vou escolher quem*
*Quer saiam quer fiquem são reis a fingir*
*Os contos de fadas já morrem a rir*
(Amélia Muge, in disco *A Monte*)

Aprendemos que França teve os iluministas, Inglaterra os empiristas, e a Alemanha os idealistas. Com as intersecções e o descortinar de uma dianóia adquirida, temos de convir que hoje tais definições e cisões fazem menor sentido. Se, por exemplo, por idealismo nos estivermos a referir à concentração na mente, nas ideias, somos obrigadas a discernir que filosofia que não tenha agido enquanto exercício transformador – *askesis* – "seria suspeita aos olhos dos seus partidários antigos, inclusive como fonte de saber" dir-nos-á Peter Sloterdijk.

A nostalgia do passado, o "acerto de contas", a "reparação" nas artes performáticas não está muito distante da



anamnese. Podemos alargar este conceito de *anamnesis* reverenciado na Grécia Antiga, do mais famoso protegido de Sócrates, Platão a partir de outros e do que nos convocam. Vejamos George W.F. Hegel: "julgava-se cristão, tanto como Aristóteles se julgava platónico", a sua tese basilar é a de que a história e o espírito santo são o mesmo. Para o então jovem Hegel a história não é feita para o sujeito, muito pelo contrário, é o sujeito que é feito para a história. Quem o escreve é o poeta e crítico Benjamin Fondane. Fala-nos do "homem", como noventa e nove por cento dos autores desta altura, substituímos por sujeito de modo a que na nossa leitura caibam aquelas que consideramos operar um desvio no pensar, pois, como sabemos, até hoje foi quase sempre o homem notabilizado de ente pensante demolidor.

Apesar das diferenças entre a história vivida e a história contada, quer uma quer a outra resultam da imaginação e da interpretação das coisas passadas à luz do presente. Falamos, então, de uma imaginação interpretativa envolvida numa utopia. Manifestada por fragmentos axiomáticos, move-se dentro de reteorizações, pelas transigência e intransigência, pelas insurreição e renúncia, pelas representações e abstracções do tempo.

A história da música faz-se a partir de tempos – reais e imaginários – e apreciações, que a suportam por nostalgia,

recalcamento, justiça, ou "simples" inventividade. A mimetização dos sinais implica uma atenção redobrada à produção de sentidos dentro de movimentações que se assumem revigoradoras dos planos artístico e historiográfico não sendo anulatórias da tradição, mas antes congéries. São as leituras e experiências de hoje que mantêm uma dada tradição viva.

**Breves nuances do objecto**

No seu mais recente disco *Amélias*[15], na faixa "O tempo arrefece", Amélia Muge canta:

*As mesmas perguntas/As mesmas respostas/O tempo arrefece.*

E é a mesma que canta «Às portas do céu» em diálogo com Carlos de Oliveira, *aprendiz de feiticeiro,* o tempo e o retorno das formas de

*Um bando de mágoas./De penas em voo/Paira sobre as águas.*

É o tempo que se suspende quando arrefece, e que se mostra "já suspenso" de "aquilatar as vozes" como escreve em 1983, no livro *Lúcia Lima,* a escritora Maria Velho da Costa.

Amélia Muge usa a voz como instrumento privilegiado em *Amélias*, aquilo que o jornalismo musical entende como a "alma" das artistas defendemos ser uma "vontade intelectual" como apresentada pelo ensaísta Jon Brodsky[16], que sobressai nos reencontros das suas vozes poéticas com as de poetas e escritores que musica. A sua voz *traduz a soma de muitas vozes*, ouvimo-la dizer numa das nossas conversas. É a voz do trabalho intelectual resultante de uma pesquisa desde Moçambique que não cessa de mostrar, disco a disco, transições, ruídos, silêncios; leituras da realidade histórica.

Segundo Brodsky, um dos principais atributos da consciência intelectual é a franqueza. A vontade não se explica por uma percepção intelectual específica para outros, uma vontade que atenda grupos identitários e políticos, mas antes uma honestidade consigo mesma. Uma honestidade da artista e intelectual com as suas leituras e os debates que essas mesmas suscitam na sua obra antes mesmo de os provocarem noutros.

Diz-nos o autor que:

> As primazias da realidade e da verdade fundamentam e regulamentam toda a actividade intelectiva da consciência intelectual e, portanto, todos que sujeitam sua consciência intelectual à realidade e à verdade obedecem a uma vocação.

15 Discografia. 2024.

16 Brodsky 2020.

> Hoje em dia, o que temos em demasia são intelectuais sem intelectualidade, que confundem os seus "talentos" com "vocação". O homem tem endeusado a razão, depositando toda a sua fé na inteligência humana, como se ela fosse a mais absoluta solução para os problemas da existência.
>
> A realidade deve ser garimpada, buscada, desvelada, pois sempre estará ocultada – mascarada por todo nosso derredor.[17]

Entendemos que ao acentuar o uso de escalas folclóricas – instrumentos musicais tradicionais no contexto português, moçambicano, e, a partir dos anos 2000, do Mediterrâneo –, a par de temas ancestrais e universais transversos ao cancioneiro lírico e sonoro com que constrói enredos composicionais, Amélia Muge não se inscreve somente num gestuário de paralelismos com a tradição literária musical como acciona uma ruptura que resulta da suplantação de uma linguagem dominada por escalas tonais. Trata-se de uma gestualidade contígua à noção de *música dionisíaca* apresentada por Nietzsche, dialogante com os elementos mitológicos onde a cultura trágica mostra, igualmente, uma vontade de superar

17 Jornal *Cidadania Popular*.



valores musicais e morais há muito conservados sem alterações no Ocidente. A transmutação dos valores na música de Muge é, porém, discreta. Não se observa propriamente um corte radical com a tradição, mas antes um diálogo contínuo que recicla e peneira. A ruptura acontece ao desocultar culturas por via de uma selecção de instrumentações e um repertório lírico incomum na música. A ruptura está lá, no procedimento – narrativo, estético e sónico – plural adoptado que contribuirá para uma inserção das suas criações no debate contemporâneo da ideia de "identidade nacional" que rejeita. Ou, antes, rejeita como todo hegemonizado.

Por muito que tenhamos como sílica, sedimentar, preciosa, a narração histórica sabemos que até um historiador como Paul Veyne, que se reclama da *Escola de Annales,* se opõe a Fernand Braudel (para quem a história está encarregue de tornar inteligível fases de factores decisivos da existência que não são unicamente súmulas do passado mas matéria da vida social, matéria do momento em que estamos. Assim, a oposição entre o instante e um tempo vagaroso e longo deixa-nos perante uma dialéctica da duração) enaltecendo, antes, uma cultura teorizante no ofício bastante distante da apresentada por Marc Bloch (um dos precursores da *Escola de Annales*, embora, como nos recorda

a historiadora Olga Magalhães[18], "de uma forma genérica os próprios recusem o estatuto de *escola*, argumentando com a diversidade de temáticas e estilos", defende a interdiscursividade da história limitando-a a uma história das mentalidades; uma história escrita a partir da síntese mais ou menos epigramática dos padrões históricos identificados a partir da história social e económico-cultural: a uma narrativa que diz recorrer a gráficos, relatórios de medicina, dados familiares, ou mesmo psicanalíticos). À prática profissional de Bloch Veyne opõe a discursiva, à verdade científica a intriga, ao trabalho colectivo a obra individual, à solidariedade o fundamento, ao método uma filosofia pessoal, ao relacional o rompimento, à justificação a liberdade pensante, ao trabalhador o autor [a artista, juntamos].

Se o presente é o tempo do mistério, ele não deve vir perturbar o funcionamento da linguagem na sua impessoalidade. Dizia o pintor Júlio Pomar que "entre o ver e as palavras" se interpunha "o vivido". "Mas o ver tem um tempo que só pode ser o presente: as palavras, essas, escravas do vivido, nascem sempre de um depois". Não significa que não haja no escrito ou musicado algo que nos concerne.

O gesto poético-musical não é alheio ao que há de silêncio, de não-linguagem, na sua circunstância, e por isso há

18 Magalhães 2002.



nele uma inflexão sem regra. Não se deve por isso acusá-lo de falta de clareza se ser vago é a sua condição. Num conjunto de ensaios intitulado *Literatura, Defesa do Atrito,* a escritora e investigadora em literatura Silvina Rodrigues Lopes verifica que na asserção "nunca pertencermos ao nosso tempo, radica a aliança entre a saudade e o desejo [...] que faz do presente o tempo do mistério [...]". Por outro lado, o epítome usado por artistas quando pretendem evidenciar que são contra a obrigatoriedade de estarem presas "à sua época" tem uma longa história; é claro que há verdades não dizíveis de uma maneira declarativa; também o repertório de Muge sai frequentemente do troço da muita ou pouca verossimilhança mostrando-nos que o conhecimento musical pode nascer nos silêncios e interstícios do conhecimento espacial e temporal. Pode nascer da fricção entre agentes com os seus modelos de composição e interpretação.

Duas imagens sobre o atrito de que nos fala Silvina Rodrigues Lopes são-nos apresentadas de modo bastante curioso pelos escritores Ernst Jünger[19], ao imaginar "uma sala com muitas portas, que cada um utiliza, e com outras, visíveis para poucos"[20]; e Stephen Vizinczey [21], para quem

19 Jünger, Ernst.1991. *O Coração Aventuroso*. Lisboa: Cotovia.

20 *Ibidem*.

21 Vizinczey 1986. Cadernos AH! #3

"em determinados períodos da história as pressões feitas a artistas para documentar mentiras da sua época foram irresistíveis"[22].

Nas canções "Se a Vida é Pintura" e "A Prenda dos Amantes" do recente disco *Amélias*, Muge versa:

[...] *Pela tarde pasmada*
*O sol encandeia*
*As ervas rareiam*
À beira da estrada
*No céu feito nuvem*
*Um burro passou*
*Parece um Chagall que ali o deixou* [...][23]

[...] *O silêncio dos poetas*
*Onde tudo começou* [...][24]

Num percurso pessoal existe algo tangível que nos leve a um melhor entendimento do universo musical de 1975 a 2000?

22 *Ibidem.*

23 Discografia.

24 Discografia.



A descoberta e a selectividade são predicados inalienáveis dos instantes desta história. Neste sentido, podemos afirmar que a artista não é propriamente herdeira de uma cultura, mas sim sua criadora[25] descobre-se moçambicana ou portuguesa quando escreve e compõe não por estar a criar nessas geografias mas quando decide o que ser musicalmente consoante as casualidades, entre o que há de ruidoso e de silencioso nos cenários vividos e sobre a transfiguração que deles faz.

Este texto foi escrito usando maioritariamente o presente do indicativo. Porventura, o tempo da história, o método, são tão mais ficções do presente na música quanto a música um gestuário de sonidos e pareceres daquilo que foi e não foi porque poderia ter sido.

25 Kelley 2024.

AH!
Associação Mural Sonoro
Cç. Santana, 169
1150-303 Lisboa